

Autor: Krzysztof Mętel

**Tytuł: Wybrane strategie artystyczne w malarstwie
współczesnym**

Poznań, luty 2023

Spis treści

Spis treści _____ 2

Wprowadzenie do problematyki rudymenarnych zestawiań elementów kompozycyjnych w praktyce malarskiej _____ 5

Proporcja pola obrazowego _____ 5

Relacja wielkości figury wobec pola obrazowego _____ 5

Relacja figury do tła _____ 6

Rozdział 1. Historia jako temat w malartwie realizowany poprzez praktyki kolażowe i montażowe _____ 8

Historia jako tworzywo sztuki _____ 8

Georges Didi-Huberman o technice montażu _____ 8

Montaże Jana Matejki _____ 9

Montaże w malarstwie Neo Raucha _____ 10

Rozdział 2. Wątki biograficzne a dzieło _____ 15

Werbalne uzupełnienie obrazowej treści _____ 15

Funkcje narracji budowanych wokół obrazów _____ 15

Zestawianie elementów jako strategia budowania obrazów _____ 16

Opowieść rodzinna a kolażowa struktura obrazów na przykładzie Radka Szlagi _____ 17

Naoczny świadek upadku perły kapitalizmu	17
Opowiadanie historii	18
Kolaże Radka Szlagi	19

Rozdział 3. Obrazy Radka Szlagi i Wilhelma

Sasnala 20

Opis wybranych prac Radka Szlagi	20
Krzyżacy i inne historie	20
Stańczyk jako duch Matejki	22
Intertekstualność w twórczości Wilhelma Sasnala	22
Obraz otwarty	28
Filmowe odniesienia Radka Szlagi	29
Motyw mapy w malarstwie Radka Szlagi	29
Solidarność i złodzieje	32

Rozdział 3. Seria obrazów a konstruowanie wystaw

33

Efekt Tuymansa	33
Dyskursy pozamalarskie jako uzasadnienie obrazu	34
Współczesne strategie budowy serii prac w malarstwie	34
Budowa wystaw Wilhelma Sasnala	35
Budowa wystaw Radka Szlagi	36

Rozdział 4. Wybrane refleksje teoretyczne 38

Różnica ikoniczna	38
Detal w malarstwie Radka Szlagi	38

Szczegół w obrazie według koncepcji Georga Didi-Hubermana

_____ 39 Bibliografia

_____ 40

Wprowadzenie do problematyki rudymenarnych zestawiań elementóv kompozycyjnych w praktyce malarskiej

Proporcja pola obrazowego

Zestawianie elementóv jest jednym z podstawowych zadań malarza. Zgodnie z tezami Meyera Shapiro wyrażonymi w artykule o niemimetycznych środkach wyrazu, można przyjąć, decyzja o proporcji pola obrazowego jest jedną z pierwszych podczas rozpoczęcia pracy nad obrazem. Wynikiem relacji 1 : 1 jest kwadratowy kształt pola obrazowego (podobrazia), przy czym malarz może zdecydować się proporcję niemalże dowolną, choć ograniczoną możliwościami przestrzennymi, to znaczy kubaturą przestrzeni wystawienniczej. Decyzja o proporcji boków pola obrazowego, wielkości a także orientacji ma fundamentalny wpływ na dalsze kształtowanie obrazu malarskiego, a co za tym idzie, jego znaczenia i oddziaływania na odbiorcę.

Relacja wielkości figury wobec pola obrazowego

Kolejna decyzja związana z relacyjnością elementóv to ta o wielkości figury względem tła. Owa relacja określana jest jako różnica ikoniczna. Obrazowo można przestawić ją na przykładzie obrazów Hieronima Boscha oraz monochromóv Yvesa Kleina namalowanych słyną farbą o kolorze YKB. Obrazy Hieronima Boscha przedstawiają wieloelementowe sceny złożone z postaci o różnorakim statusie, przedmiotóv oraz krajobrazu. Wymienione elementy są znacznie

mniejsze niż wielkość pola obrazowego, dlatego w jednym obrazie malarz mógł przedstawić tak złożone sceny i narracje. Na przeciwnym biegunie znajdują się niektóre modernistyczne, dwudziestowieczne obrazy nieprzedstawiające. W obrazach Yvesa Kleina, widnieje niebieski prostokąt, którego wielkość jest tożsama z wielkością pola obrazowego. Mamy więc do czynienia z największą figurą, jaką malarz może namalować na klasycznym, prostokątnym blejtramie. Płaszczyzna płótna pokryta równomiernie farbą dodatkowo znosi zasadniczą relację pomiędzy figurą a tłem.

Relacja figury do tła

Odrębnym, chociaż dosyć podobnym zagadnieniem jest relacja wielkości figury do tła w obrazie malarskim. Za przykład różnych jakości można przyjąć obraz Caspara Davida Fridricha pod tytułem Pielgrzym oraz Olimpia Eduarda Maneta. Oba obrazy są przeciwstawne wobec siebie na wielu płaszczyznach, co jednocześnie w ciekawy sposób obrazuje konsekwencje decyzji formalnych przyjętych przez ich twórców. Pierwszy obraz przedstawia samotnego wędrowca w nieprzyjaznym człowiekowi górskim pejzażu. Zwrócona do widza plecami postać zajmuje niewielką powierzchnię płótna, dlatego widz szybko utożsamia się z wędrowcem i niejako jego oczyma spogląda na rozległy pejzaż. Symboliczna scena ewokuje ciszę, a bezkresny krajobraz oznacza potęgę przyrody. Wędrowiec wydaje się postacią bezsilną i zdaną na los sił natury. Zupełnie innym działaniem charakteryzuje się obraz Maneta. Tytułowa Olimpia zajmuje znaczną część płótna, zwracając na siebie niemalże całą uwagę widza. Jej ciało jest świetnie wyeksponowane i sprawia

wrażenie wygodnie ułożonego nie tylko na łóżku, ale też w kadrze i kompozycji obrazu. Dodatkowo, z dużą pewnością siebie, w wyzywający sposób spogląda na niego. Zwyczajowo dominujące męskie spojrzenie oceniające ciało kobiety natrafia na zdecydowaną i mocną kontrę. W tym przypadku tło nie odgrywa istotnej roli, liczą się tylko atrybuty przedstawione na pierwszym planie, na przykład kot jako symbol zmysłowości. Dochodzi więc do zupełnie odwrotnej relacji znaczenia figury wobec tła. Zmienia się także relacja widza do przedstawionej postaci. Widz obrazu Fridricha utożsamia się z głównym bohaterem, natomiast widz obrazu Maneta skazany jest na konfrontację z główną bohaterką.

Rozdział 1. Historia jako temat w malartwie realizowany poprzez praktyki kolażowe i montażowe

Historia jako tworzywo sztuki

„Minione nie jest martwe; wcale nawet nie przeminęło. To my odsuwamy je od siebie i udajemy, że stało się nam obce”. To niezwykle trafne spostrzeżenie Christy Wolf zdaje się szczególnie bliskie wielu malarzom działającym w różnych epokach. Świadomi możliwości kształtowania historii według aktualnych, politycznych potrzeb, sami zabierają głos w publicznej debacie. Przemawiają przede wszystkim obrazami, ale należy zwrócić także uwagę, na komentarze, które niejako na marginesach obrazów generują artyści. Szczególnie dobrym pretekstem są różnego rodzaju wywiady i wystąpienia medialne. Poniżej przybliżę wybrane strategie obrazowania Jana Matejki, Neo Raucha, Wilhelma Sasnała i Raka Szlagi. Każdy z nich jest świadomym własnych działań monterem, który zajmuje się zestawianiem wybranych przez siebie elementów w określonych konfiguracjach. Pojawiają się też fragmenty wypowiedzi artystów, które doskonale kontekstualizują ich twórczość i postawę artystyczną.

Georges Didi-Huberman o technice montażu

Georges Didi-Huberman dostrzega w technice montażu, która zmusza nas do rekonfiguracji spojrzenia na przeszłość poprzez zderzenie heterogenicznych materiałów, spadek po spustoszeniach

jakich dokonały dwie wojny światowe. W książce Strategie obrazów. Oko historii 1 niemiecki historyk pisze: „wygląda na to, że (...) okopy wytyczone w całej Europie okresu wojny światowej sprowokowały w dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie humanistyki – mamy na myśli Georga Simmela, Sigmunda Freuda, Aby’ego Warburga, Marca Blocha – decyzję, że metodą pokazywania będzie montaż, to znaczy przemieszczanie, rekonponowanie wszystkiego. Montaż byłby więc metodą poznania oraz chwytem formalnym zrodzonym z wojny, uznającym nieład świata”. Montaż, jak notuje dalej Didi-Huberman – „oznacza przedstawianie prawdy poprzez rozkładanie, a więc wikłanie i implikowanie, a nie wyjaśnianie rzeczy.”

Montaże Jana Matejki

Wizualne, utrwalone w płaszczyźnie obrazu podróże w czasie i przestrzeni nie stanowią wyłącznego dorobku sztuki nowoczesnej. Plastyczną masę historyczną bardzo chętnie krajał i szatkował Jan Matejko, czego dowodem niech będzie najpopularniejszy chyba obraz w Polsce, *Bitwa pod Grunwaldem*. Czeski rycerz Jan Zizka z Trocnowa, przywódca z czasów wojen husyckich, zastępuje faktycznego dowódcę Czechów – Jana Sokola z Lamberku. W dodatku walczy odziany we wczesnośredniowieczny pancerz łuskowy z czasów chrztu Mieszka I, choć na obrazie nie brak i starszych eksponatów. Oto jeden z Litwinów mierzy w Ulricha von Jungingen włócznią św. Maurycego, którą Otton III podarował Bolesławowi Chrobremu w Gnieźnie roku pańskiego 1000. Marcin z Wrocimowic, chorąży krakowski, przyodziany jest natomiast w płytową zbroję husarską z legendarnymi skrzydłami. To zapowiedź

sukcesów militarnych formacji walczącej dwieście lat później. Również widoczny w oddalili młyn wietrzny (wiatrak) jest aluzją do zanotowanej przez Długosza myśli o wolno mielących młynach bożej sprawiedliwości – stolicę państwa zakonnego podbił przecież syn Władysława Jagiełły, Kazimierz Jagiellończyk. Matejko przywołując rozległe dzieje, zbudował tło kontekstów, w których widział samą bitwę. Malując obraz w epoce rozbiorów, nawiązał do podwalin państwa polskiego, czeskich wojen o wolność i kolejnych błyskotliwych zwycięstw polskiego oręża. Warto pamiętać o rozległej wiedzy historycznej, którą autor dumnie zaakcentował w autoportrecie, gdzie paleta malarska oparta jest na podręczniku historii. Matejko wybierając określone ikony epok, zręcznie skonstruował polityczny komunikat wzmacniający zbiorowe imaginarium. Oczywiście wśród współczesnej malarzowi publiczności, znaleźli się tacy, którzy poddali krytyce dowolność w traktowaniu realiów historycznych. Na krytykę podobnej strategii obrazowania w *Hołdzie pruskim*, Matejko odpowiadał powołując się na przykład literatury, że malarz, „jak poeta, ma prawo do wielkich licencji”.

Montaże w malarstwie Neo Raucha

Jeden z najciekawszych artystów urodzonych po wschodniej stronie żelaznej kurtyny, malarz Neo Rauch. Rodzinny Lipsk przypomina faszyzm, bombardowanie, wielki przemysł i propagandę komunizmu. Zafascynowany atmosferą przeszłości i tym wszystkim, co nas otacza, maluje odzianych w kirysy rycerzy, romantycznych piechurów i germańskich myśliwych z legendarnymi zwierzętami. Wszyscy skupieni na wykonywaniu swoich absurdalnych czynności,

wyglądają raczej jak NRD-owscy robotnicy, albo sportowcy z lat 30., którzy tylko na chwilę przymierzyli wypożyczone kostiumy. „Rauch maluje w przykurzonych cokolwiek kolorach, świat hybrydalny, jakby po przejściu niewidzialnego kataklizmu, który pozbawił ludzi zdolności logicznego działania”. Okazuje się także, że jakakolwiek spójna interpretacja dzieł jest niemożliwa. Autor zapytany na konferencji prasowej poprzedzającej otwarcie jego wystawy, kiedy kończy malować obraz, odpowiada: „gdy obraz jeszcze oddycha”.

<https://www.theparisreview.org/blog/2014/11/06/at-the-well-four-paintings-by-neo-rauch/>





<https://www.theparisreview.org/blog/2014/11/06/at-the-well-four-paintings-by-neo-rauch/>



<https://www.juxtapoz.com/news/magazine/features/neo-rauch-mechanic-of-dreams/>

Rozdział 2. Wątki biograficzne a dzieło

Wербalne uzupełnienie obrazowej treści

Michel Foucault w książce pod tytułem Porządek dyskursów zauważa, że widzowie cenią wiedzę na temat pochodzenia dzieł sztuki. Chcą wiedzieć skąd pochodzą i kto powołał je do istnienia. „Domagamy się od autora ujawnienia ukrytych znaczeń i chcemy zarazem, by były one oparte na jego życiu osobistym, na przeżytych doświadczeniach i historiach. Autor nadaje niepokojącym dziełom ugruntowanie w rzeczywistości”. Co ciekawe, sami artyści wydają się zainteresowani możliwością przekazywania takiej wiedzy publiczności. Popularną formą dystrybuowania tego rodzaju wiedzy są rozmowy z artystami drukowane w różnego rodzaju czasopismach a także książek, takich jak Rozmowy o malarstwie Zbigniewa Taranienki, Zmęczeniu Rzeczywistością Jakuba Banasiaka, Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim autorstwa Zbigniewa Taranienki czy wydane w ostatniej dekadzie 15 Stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem autorstwa Jakuba Banasiaka oraz Nie opuszczam rąk, czyli rozmowy z Leonem Tarasewiczem które przeprowadziła Małgorzata Czyńska. Dodatkowo, w trakcie trwania wystaw, instytucje i galerie często organizują spotkania autorskie bądź oprowadzania autorskie, które stanowią doskonałą okazję do bezpośredniego kontaktu artysty z publicznością, która może zadawać przeróżne pytania.

Funkcje narracji budowanych wokół obrazów

Opowieść biograficzna, lub tylko wybrane doświadczenia mogą

uzasadniać wybór tematów, styl lub formę którą posługuje się artysta, charakter używanych materiałów, rodzaj techniki lub sposób pracy. Coś, co początkowo wydaje się tajemnicze lub niezrozumiałe, osadzone w pewnym kontekście staje się określonym komunikatem, treścią, znaczeniem. Dodatkowo, zasłyszane historie, w zależności od sytuacji, pozwalają lub ułatwiają widzowi bardziej utożsamić się daną pracą lub po prostu zbudować jakąkolwiek relację pomiędzy odbiorcą a dziełem. Oczywiście narracja nabudowywana niejako na marginesach prac, w wielu przypadkach staje się osobną konstrukcją, dodatkową aktywnością twórczą która skupiona jest na budowaniu intrygującej opowieści dopełniającej na przykład treść i znaczenie powstających dzieł. Analizując wypowiedzi niektórych twórców, trudno zachować pewność, czy aby wszystkie informacje są prawdziwe. Łatwo przecież dokonywać różnego rodzaju manipulacji, a pewne fakty powielane później przez dziennikarzy czy krytykę zaczynają uchodzić za oczywiste.

Zestawianie elementów jako strategia budowania obrazów

Radek Szlaga i Wilhelm Sasnal to przedstawiciele pokolenia urodzonego w latach 70. Czas ich dojrzewania przypadł na schyłek komunizmu i bujny, rozpasany rozwój kapitalizmu. Dysponują szeroką skalą malarskiego języka i tworzą obrazy na każdy temat, a szerokie marginesy swobody interpretacyjnej szybko wciągają widza w przestrzeń obrazu. Przywołam także wypowiedzi samych autorów, które pozwalają zrozumieć ich stosunek do artykulacji treści i komunikacji z widzem.

Opowieść rodzinna a kolażowa struktura obrazów na przykładzie Radka Szlagi

Pracujący w Stanach ojciec opowiadał o nieznanych krainach, zwyczajach przybyłych zewsząd migrantów. Artysta podkreśli, że wtedy, po raz pierwszy, zetknął się z figurą obcego, która towarzyszy mu do dzisiaj. We wspomnieniach lat 90. dominują MTV i importowane, słoneczne seriale. Nic nie zgadzało się z wyglądem polskiej rzeczywistości. Dysonans poznawczy i niemożliwość dotarcia do czegokolwiek, co pozwoliłoby zbudować sobie szczelny światopogląd, sprowokowały Szlagę do tworzenia własnego, alternatywnego świata. Dodatkowo, dzięki dolarom, rodzina malarza zamieniła gliwickie osiedle Millenium na wiejski dom, by ostatecznie opuścić kraj i za oceanem spełniać sen o lepszym życiu. Radek został w Polsce, choć często odwiedzał rodziców w Detroit. Spędzony tam czas określi później jako niezwykle stymulujący z uwagi na rozpoznanie samego miasta, perły zachodniej architektury modernizmu z dziełami chociażby Ludwiga Miesa van der Rohe. Przede wszystkim jednak Detroit było przed laty jednym z największych na świecie ośrodków produkcji samochodów, z siedzibami trzech koncernów – Ford Motor Company, General Motors i Chrysler.

Naoczny świadek upadku perły kapitalizmu

Na skutek wielu kryzysów, dzisiaj miasto zaludnia 40% dawnej populacji, ponad 100 tysięcy budynków stoi pustych, a w 2013 roku ogłoszono bankructwo. Widoczne są enklawy białych i czarnych,

biednych i bogatych. Detroit określa Szlaga jako prowincję, jeden z filarów budowanej mitologii, ale też alternatywę dla miejsca pochodzenia, „zadupia” w Europie Środkowo-wschodniej. Rozkrok nad centrum stał się dla artysty punktem obserwacyjnym liberalnego kapitalizmu, który w Polsce artysta określa jest obietnicą dobrobytu, choć w Detroit zawaliło się już dawno. „Widzę w jakim kierunku to zmierza, i w takim niepokoju powstaje ta moja sztuka. Z jednej strony opowiadam o czymś retro, a z drugiej o czymś po apokalipsie. I dlatego to jest takie niesprecyzowane, bez jasnej definicji, o tym co było i co będzie, a nie o tym co jest.”

Opowiadanie historii

Opowieści o bogactwie i grzechach nowego świata stały się motywem przewodnim twórczości artysty, pokpiwającego z moralizatorstwa i powagi. „Obrazy, rzeźby i instalacje Radka Szlaga są efektem eksperymentalnego podejścia zarówno do tradycji sztuki amerykańskiej, jak i sztuki Europy Wschodniej. Często zapożycza ikoniczne motywy z kultury popularnej, jednocześnie stawiając pytanie, czym jest sztuka malarska w dobie cyfryzacji. W centrum jego zainteresowań znajduje się badanie źródeł ludzkiej tożsamości, zakorzenionej zarówno w osobistych wspomnieniach, jak i historii rodzinnego kraju” – możemy przeczytać w opisie charakteryzującym twórczość artysty, umieszczonym na stronie internetowej reprezentującej go Galerii Leto.

Kolaże Radka Szlagi

Szlaga zyskał uznanie zyskał dzięki brawurowo stosowanej technice kolażu. Artysta podczas rozmowy z Markiem Goździewskim tak zdefiniował swój warsztat: „rąbię znalezione rzeczy na kawałki i tworzę z tego jakieś skomplikowane systemy, które chciałbym żeby miały sens i działały i żeby te trybiki się nie zacierały często”. Dodatkowym problem w twórczości Szlagi jest mieszanie czasu, z której pochodzą bohaterowie i kreowane przez nich historie. Szlaga w jednym z wywiadów mówi, że sztuka którą tworzy jest o tym, co było, i o tym, co będzie, a nie o tym, co jest teraz. Żonglowanie motywami historycznymi jest niezwykle czytelne we wczesnej twórczości artysty, który bez skrępowania miesza wysokie i niskie. Coś, co wydaje się patetyczne, dzięki subiektywnemu aktowi wyboru i łączenia elementów, po chwili śmieszy przewrotnością i banałem.

Rozdział 3. Obrazy Radka Szlagi i Wilhelma Sasnala

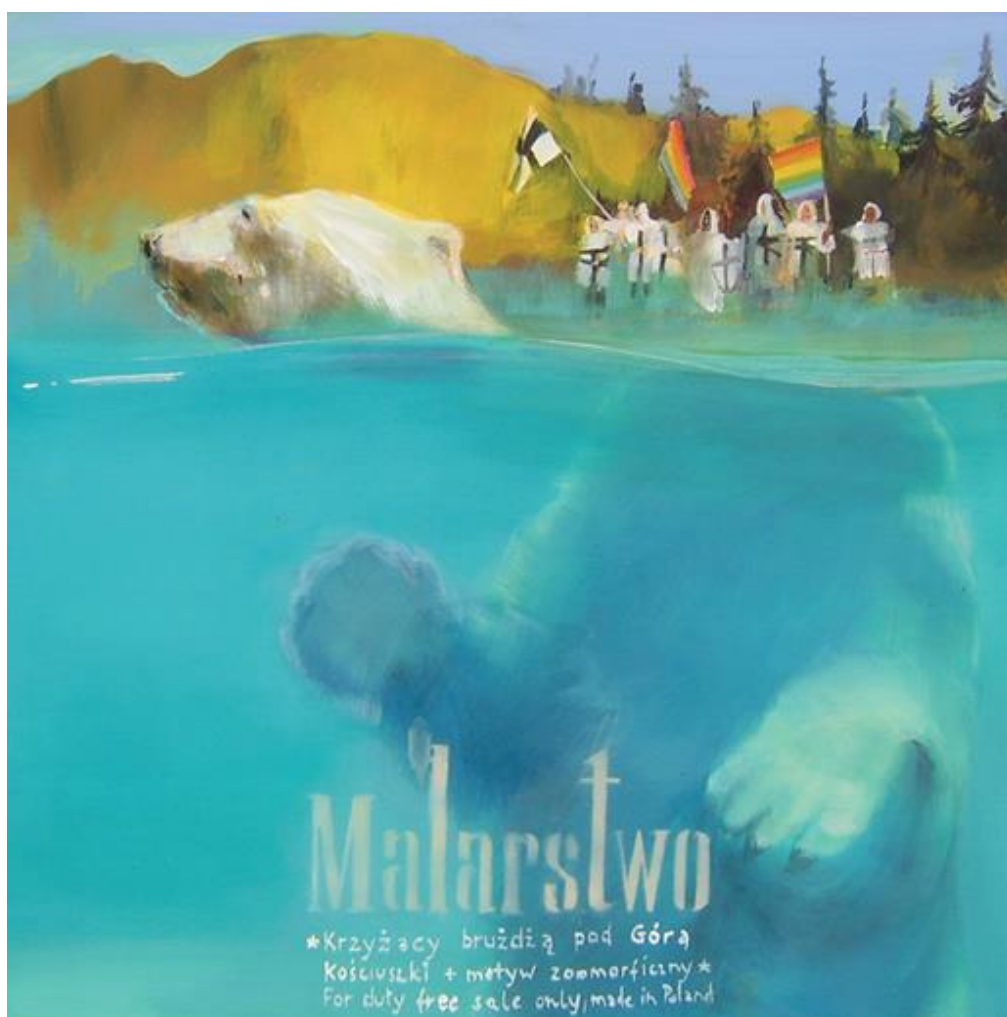
Opis wybranych prac Radka Szlagi

W obrazie *Pączki wolności* rozpoznajemy, uwiecznionego przez Wojciecha Kossaka, Marszałka Piłsudskiego na Kasztance pośród spadających z nieba pączków. Koń z gracją następuje na wielką mandorlę, jednak napis wyblakł już dawno lub malarz najzwyczajniej w świecie zapomniał o wykonaniu inskrypcji. W dodatku w pobliżu Marszałka uderza grom, rodem z czołówki legendarnego serialu *Power Rangers*. W tak zwariowanej „witrynie wyjątkowych okoliczności” dawny wódz staje się „gwiazdą super cool”, ale nie może być pewny własnej wyjątkowości, bo Szlaga materiał na bohatera historyjki jest w stanie wypatrzyć chyba wszędzie.

Krzyżacy i inne historie

Na innym płótnie gnuśni Krzyżacy pod tęczową chorągwią LGBT, stoją niepewnie nad brzegiem jeziora. Przeprowa jest trudnym przedsięwzięciem, gdyż w wodzie grasuje polarny niedźwiedź. Malarz przedstawia scenę niejako przez szybę, z wnętrza oceanarium, dzięki czemu widać zanurzone w wodzie cielsko niedźwiedzia. Tytuł obrazu budzi kolejną konsternację: *Krzyżacy brużdżą pod Górą Kościuszki*. Nieco światła na sytuację rzuca bliźniacza kompozycja, w której góra Kościuszki została zastąpiona klifem lądolodu, a całość zatytułowana jest *Nieczystość* i stanowi część polptyku poświęconego siedmiu grzechom głównym. Rodowody elementów nie grają roli, wszystkie są

znajdami, śmieciami zakamarków Internetu. Trudno wskazać ideologiczne pozycje, które determinują ich wybór. O wiele prostszym w interpretacji jest obraz *Od morza do morza*, w którym Marszałek na kasztance wmalowany został w okrętowy ster i tytułowy zwrot *Od morza do morza*. Obraz jednoznacznie nawiązuje do koncepcji kraju „od morza do morza”.



Radek Szlaga, *Krzyżacy bruźdzą pod Górą Kościuszki*, 2007
<http://swiezomalowane.blogspot.com/2007/07/radosaw-szlaga.html>

Stańczyk jako duch Matejki

Szlaga z całą mocą swobody i bezpretensjonalności buduje złożone konstelacje postaci i przedmiotów. Nad wielowątkowymi obrazami unosi się duch Jana Matejki i skojarzenie to nie jest przypadkowe, gdyż Szlaga literalnie nawiązuje do słynnego autoportretu Matejki pt. *Stańczyk*. W obrazie Szlagi, przedmiotem zadumy nie wydaje się utrata bramy smoleńskiej, a tajemniczy czerwiec, na który wskazuje tytuł. Czyżby chodziło o krwawe strajki poznańskich robotników z 1956 roku? Nawiązanie do mądrego błazna Zygmunta Starego nie pozostawia wątpliwości, z jakiej perspektywy należy obserwować twórczość Szlagi. Szlaga ustala reguły gry, umowy między nim a widzami. Przypomina, że pod grubą warstwą malarskiej dezynwoltury kryje się coś więcej. W rozmowie z Markiem Goździewskim mówi o swojej sztuce tak: „Na poziomie wizualnym moja sztuka pozostała taka prymitywna. Jest super pop, trashowa i folkowa; i odwołująca się do takich najniższych instynktów i przyjemności, i czasem odbiorca się w to wczuje i jest zadowolony, a czasem dostarczam odbiorcy innych ładunków, które operują już na trochę innych rejestrach, ale to tak przy okazji i z niejakim zawstydzeniem.”

Intertekstualność w twórczości Wilhelma Sasnala

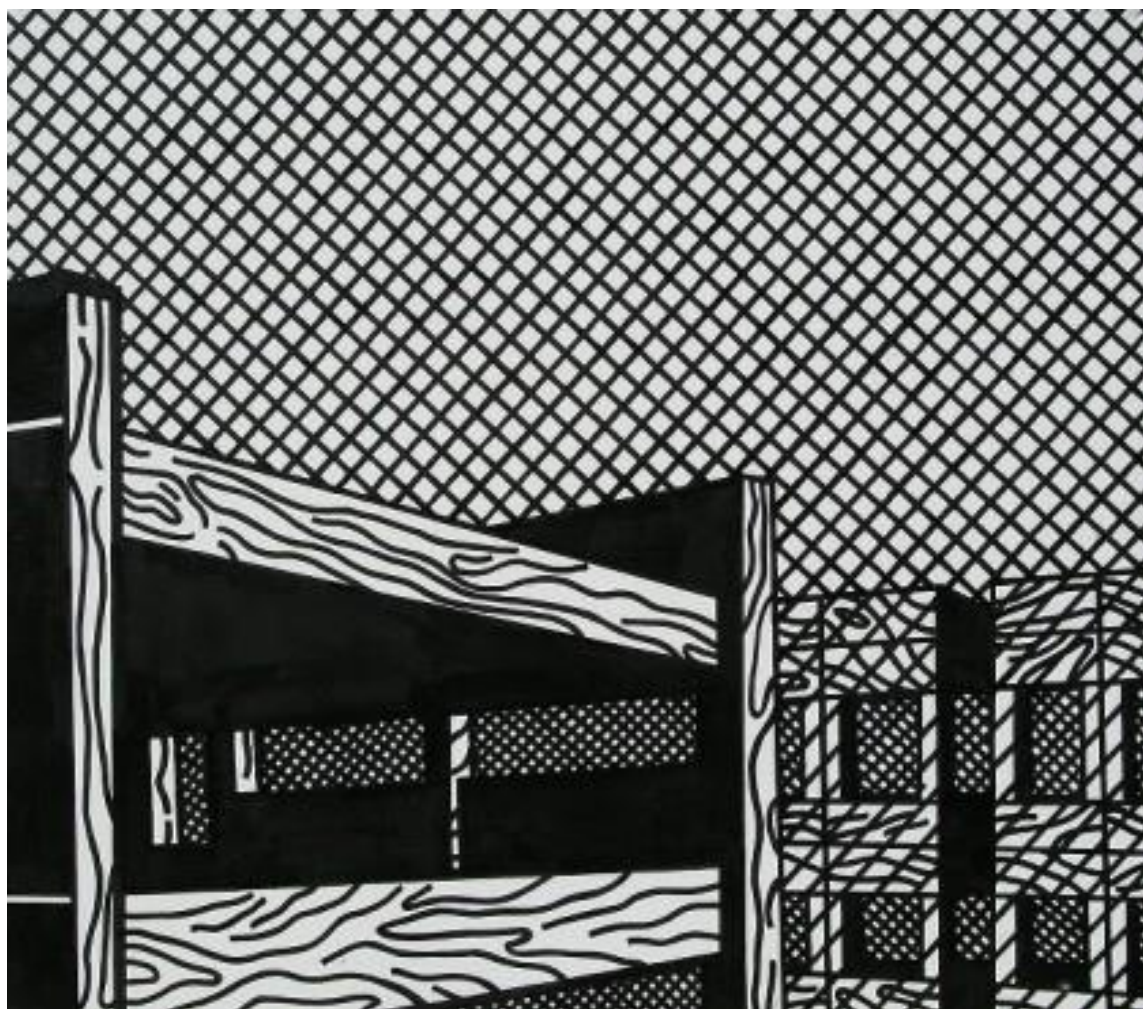
Jak zauważa Michel Foucault w *Porządku dyskursów*, autor nie jest tworzącym autonomicznie podmiotem i jedynym twórcą tekstu, a raczej sam jest determinowany przez krążące wokół niego narracje. Nie tworzy od nowa, a rozwija coś, co istniało przed nim. Doskonałym przykładem takiej sytuacji jest historia niedużej serii obrazów Sasnala,

który sięgnął po komiks *Maus*, by własną wypowiedź zapośredniczyć we wspomnieniach ocalałego Władysława Spiegelmana. Wybór został dokonany także ze względu na czas akcji, która prócz wojny, rozgrywa się współcześnie, kiedy autor opowiada o niełatwym życiu z ojcem doświadczonym obozową rzeczywistością. Sasnal natomiast deklaruje, że nie żyje w czasach po roku '89, ale po '45 i zrobił coś więcej niż nawiązanie dialogu z *Maus*. Malarz przemalował wybrane kadry, usunąwszy postaci i charakterystyczne, komiksowe dymki z napisami. Zachował żydowski zakaz obrazowania, jednocześnie zajmując stanowisko w słynnym dyskursie dotyczącym nieprzedstawialności Zagłady. W rezultacie, obrazy mówią o tragedii, lecz nie imitują jej. Parafrazując słowa Alfredo Jaara, można powiedzieć że Sasnal znalazł „sposób mówienia o śmierci, który nie skazuje ofiar na ponowne cierpienie. Mówi o przemocy bez pokazywania jej”.

Obrazy z serii Maus

Na obrazach można dostrzec piętrowe prycze, podłogę z plamą, zapewne krwi, drzwi do komory z tajemniczym refleksem na szybcie oraz wysoki mur. Wypełniając płaszczyzny linią i kratką, malarz zachował linearny, rysunkowy charakter komiksu. To, co reprodukowane w milionach egzemplarzy, stało się na powrót niepowtarzalne, autentyczne i jednostkowe. Co ciekawe, czas pracy nad serią obrazów zbiegł się z kryzysowym momentem rozważań malarza na temat formy obrazu. Sasnal podkreśla, że w tamtym czasie unikał impastów i miękkiego modelunku. Wspomina o potrzebie zredukowania środków do płaskiej plamy, czerni i bieli, zatem

specyfika komiksu okazała się najlepszym tworzywem do eksperymentu. Dzięki dystansowi Sasnal uniknął sentymentalnej atmosfery, jednocześnie nie pomniejszył poczucia grozy. Malarz podkreśla maszynowe wykonanie obrazów, jak gdyby płótno wychodziło z drukarki nanoszącej czarny pigment. Chłodny, techniczny charakter staje się też metaforą obozu, wielkiej maszyny śmierci,



pozbawionej jakiegokolwiek ludzkiej indywidualności i czułości.

Wilhelm Sasnal, Maus 4, 2001

<https://polin.pl/pl/aktualnosci/2018/06/06/maus-4-sasnala-w-zbiorach-muzeum-polin>

Portret świni



Serię obrazów *Maus*

zamyka portret świni, która w komiksie reprezentuje Polaków.

Spiegelman zapytany o wybór zwierzęcia, stwierdził wymijająco, że chodziło o jakiekolwiek zwierzę i myśląc

o świni, wyobrażał sobie uroczego prosiaczka Piggy Pork, bohatera wytwórni Warner Bros. Trudno nie zauważyć, że komiksowe świni o prymitywnym wyrazie „twarzy”, wyglądają na brutalne i agresywne. Frontalny portret został jednak skadrowany jak zdjęcie paszportowe.

Wilhelm Sasnal, *Maus*, 2001

<https://culture.pl/pl/dzielo/wilhelm-sasnal-maus>

Kopiuuj i przemaľuj

Sasnal dokonuje remediacji filmowych kadrów, malując reżysera, tłumaczkę i miejscowego chłopca, którzy rozmawiają nieopodal lasu. Artysta, przenosząc kadr na powierzchnię płótna, spetryfikował ulotny moment filmowego nagrania. Malarz podziela poglądy Lanzmana, twierdzące że nie wolno pokazywać dokumentów zagłady (zdjęć), które nazywa „pornografią śmierci”. Maluje zatem formalistyczny obraz i przyznaje, że jego popularność wynika raczej z formy aniżeli tematu. Chodzi o użycie niemimetycznych środków wyrazu – w tym wypadku zamaszyste pociągnięcia pędzla oznaczają tytułowy las – które sprawiają wrażenie nieprzeniknionego kłębowiska albo nierozwiązalnego węzła. Siła obrazu wynika z różnicy ikonicznej pomiędzy spektakularnym gestem sugerującym las, a znikomymi postaciami stojącymi przed nim, zaznaczonymi kilkoma uderzeniami pędzla. Georges Didi-Huberman określa ten niemimetyczny środek wyrazu jako symptom farby w obrazie, jego przyczynę materialną. „Widzimy, że jest tam tylko postrzępiona plama farby – materii farby, ale mimo to zobaczymy w niej coś, nadamy kształt tej materii dzięki mimetycznemu kontekstowi, który ją otacza.”



Wilhelm Sasna, Las, 2003

<https://artdone.wordpress.com/2012/05/08/sasnal/wilhelm-sasnal-shoah-forest-2003-private-collection-courtesy-hauser-wirth/>

Relacja tytułu do obrazu w malarstwie Wilhelma Sasnala

Sasnal zapytany przez Jakuba Banasiaka o przypisy do obrazu odpowiada, że tytuł stanowi wystarczającą odpowiedź. Nie ulega jednak wątpliwości, że rolę przypisów w twórczości Sasnala pełnią teksty kuratorskie, opracowania krytyczne oraz wszelkie dyskursy, które spowiły już dorobek malarza. Problem zdiagnozował już Jordan Kantor, pisząc o braku widzialnych połączeń między widmem obrazu a niejako przypadkowym tytułem. „Wiedza o tytule nie tylko dostarcza okazji, by spojrzeć na obraz kompletnie innym okiem, ale również

unaocznia ograniczenia medium, oraz – ogólniej – przedstawienia.” Taka konwencja ustanawiania tytułu została przejęta od Luca Tuymansa, u którego podobna relacja pomiędzy obrazem a tytułem występuje w wielu realizacjach. „Sam tytuł znajduje się w sercu obrazu i nie da się go zobrazować: to brakujący obraz. Komora gazowa jest kolejną pracą, która może wydawać się ciepła, ale kiedy przeczytasz tytuł, staje się przerażająca, cały obraz ulega przemianie.”

Obraz otwarty

Intrygujące stanowisko zajmuje Sasnal, który malowanie obrazów porównuje do rzucania haseł, które widzowi pozwalają się traktować w dowolny sposób. W rozmowie z Andrzejem Przywarą artysta mówi: „teraz maluję obrazy o rzeczach, których nie można precyzyjnie nazwać słowami. Obrazy wyglądają jak wyglądają, a skojarzenia i niedopowiedzenia powodują, że rzeczy są tajemnicze. To jest właśnie psychodelia. (...) Zależy mi na swobodnych skojarzeniach, na tym, co ty możesz sobie pomyśleć o tym obrazie.” Natomiast w rozmowie z Jakubem Banasiakiem deklaruje, że obraz nie musi wiązać się z narracjami werbalnymi, ale może bazować na nieubranym w słowa doświadczeniu. Celem obrazu nie jest stwierdzanie, a jedynie stawianie treści przed oczami widza. Ta opinia jest niezwykle zbieżna ze słynną konstatacją Georga Didi-Hubermana: „obraz nie ma w sobie jednoznaczności napisanego słowa, a każda próba zamknięcia go w „skrzynce idei” powoduje, że staje się on „martwą wodą pozbawioną fal”. Nie może dziwić zatem sytuacja, kiedy jedno dzieło odpowiada na sprzeczne ze sobą typy dyskursów. Ta ambiwalentność obrazu – pułapka, ale i potencjał – pozwala

utrwaląc imaginowane obrazy wewnętrzne, zaledwie przeczuwane i nie do końca uświadomione obrazy wyobraźni.

Filmowe odniesienia Radka Szlagi

W najgłośniejszej z nowych prac artysty, dużej serii pt. *All The Brutes*, Szlaga buduje opowieść wokół *Jądra ciemności* Josepha Conrada i legendarnej ekranizacji Francisa Forda Coppoli pt. *Czas Apokalipsy*. Malarz wykorzystuje zdjęcia z planu zdjęciowego filmu, maluje stronice z atlasu map historycznych oraz cytuje obraz Christophera Woola będący notacją jednego z filmowych dialogów. Obrazie *Józef / Joseph* nawiązuje do kolejnego artysty – Josepha Conrada, który podobnie jak Szlaga, wyjechał z kraju i tworzył na obczyźnie.

Motyw mapy w malarstwie Radka Szlagi

Kolejnym polskim wątkiem jest niezwykle ciekawy obraz *Jądro ciemności*, na którym dwóch mężczyzn maluje ogromny globus. I nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że granice polski zostały wpisane w obrys kontynentu afrykańskiego. A więc to Polska okazuje się prawdziwym jądrem ciemności? Konstatację potwierdza namalowany rok później obraz pt. *Republics (Poland i Congo)*. Dwuczęściowa kompozycja wygląda jak powiększony, wyblakły atlas geograficzny epoki PRL-u. W pierwszym powierzchownym oglądzie, łatwo ulec złudzeniu, że widzimy kształt współczesnych i historycznych granic Rzeczpospolitej, co sugerują namalowane po lewej stronie schematy dziejowych zmian terytorialnych. Porównując granice Polski i Kongo, Szlaga stawia pytanie, czy przypadkiem obydwa kraje nie są

ekonomiczno-gospodarczymi koloniami krajów pierwszego świata.



Radek Szlaga, *Jądro ciemności*, 2014

<https://leto.pl/en/offer/1196-radek-szlaga-jadro-ciemnosci>



Radek Szlaga, *Republiki (Polska i Kongo)*, 2015

<https://bid.desa.pl/lots/view/1-58EJP0/radek-szlaga-republiki-2014>

Malarstwo jako hipertekst

Szlaga nakłada na siebie wymiary mikro i makro historii, wplatając w globalne narracje wątki lokalne, nieoczywiste ciągi powiązań i skojarzenia. Dzięki temu procesowi, widz dysponuje pewną łatwością w odtworzeniu ramy tematu i może utożsamić się z opowiadaną historią. Dzięki temu obrazy mogą być prezentowane na scenie globalnej jak i krajowej, o czym świadczą miasta, w których jak dotąd wystawa *All the Brutes* była pokazywana: Antwerpia, Düsseldorf, Warszawa i Zielona Góra. Filmowe fotosy mieszają się z cytatami obrazów Woola, Kurtz został zastąpiony przez XIX-wiecznego brytyjskiego kolonialistę. Coppola mierzy rewolwerem do własnej głowy, a Conrad wytycza szlak do poszukiwań jądra ciemności, które

jest na wyciągnięcie ręki w pełnej stereotypów zglobalizowanej teraźniejszości, ale przede wszystkim chowa się w nas samych. Szlaga nieustannie przeplata różne wątki wizualnej reprezentacji, zacierając tym samym granicę między rzeczywistością a fikcją. Podobnie zresztą dzieje się w twórczości Wilhelma Sasnała, gdzie ciągi odwołań rozrastają się bez końca.

Solidarność i złodzieje

Wmalowane w abstrakcyjną scenerię malarskiego gestu postaci wyglądają na wiecznych migrantów lub przybyszów z innej rzeczywistości, którzy zagubili się w przestrzeni pozbawionej jakichkolwiek punktów orientacyjnych. Warto wspomnieć także o kilku radykalnych obrazach Szlagi, które bazują na kultowym logotypie Solidarności. Artysta legendarnym fontem wymalował słowo „Spółdzielnia”, a na pierwszym planie umieścił trzy jednocześnie kopulujące ze sobą psy. Obraz zepsucia i upadku moralnego poświadcza kolejna realizacja, w którym solidarycą zapisane zostało słowo „złodzieje”, a psy zastąpiła odcięta ręką brocząca krwią, choć heroicznie sygnalizująca palcami znak zwycięstwa. To napięcie potencjałów obiektywności i subiektywności jest charakterystyczne dla sposobu pracy artysty, który igra z widzem usypiając jego czujność, by za moment wstrząsnąć nim poprzez obsceniczny motyw

o wyjątkowo gorzkim, politycznym przesłaniu.



Radek Szlaga, Spółdzielnia, 2014

<https://bid.desa.pl/lots/view/1-3GTMJL/radek-szlaga-spdzielnia-2014>Rozdział 3. Seria obrazów a konstruowanie wystaw

Efekt Tuymansa

Istotne strategie, które pozwalają budować rozległą sieć kontekstów, odsyłających do kultury masowej, jak i dyskursów akademickich, porusza artykuł nowojorskiego krytyka sztuki Jordona Gordona pod

tytułem Tuymans Effect. W artykule opublikowanym w 2004 roku w magazynie Artforum, znajduje się teza mówiąca o tym, że postawa artysty malarza permanentnie podejmującego trudne tematy, istotne dla współczesnego humanizmu oraz debaty politycznej i akademickiej jest innowacją zaproponowaną przez Luca Tuymansa.

Dyskursy pozamalarskie jako uzasadnienie obrazu

„Przecierając ścieżki wystawom tematycznym z seriami obrazów, które ogłaszały że mówią o afrykańskim kolonializmie bądź ksenofobicznym nacjonalizmie, Tuymans otworzył wrota dla niezliczonych malarskich projektów opierających się (mówiąc słowami jednego ze swoich najważniejszych zwolenników – Ulricha Loocka) na dyskursie pozamalarskim i w nim szukając uzasadnienia. Ostatecznie, to właśnie czyni podstawową strategię Tuymansa tak elastyczną i tak odpowiednią dla młodszych malarzy. Obecnie, aby przygotować wystawę, artysta nie musi wynajdywać całego uniwersum obrazów. Wystarczy, że zainteresuje się jakąś kwestią i gotowe. (...) Niektórzy mogą krytykować ten dyskurs pozamalarski jako wymówkę i twierdzić, że Tuymans po mistrzowsku podłącza się do palących spraw i bezspornie ważnych tematów.

Współczesne strategie budowy serii prac w malarstwie

A jednak można patrzeć na tego typu zaangażowanie w kwestię tematu niczym na kolejny środek pojawiający się zmierzyć się z dylematem malarstwa postmodernistycznego. (...) Czyniąc z pojedynczych obrazów część większej całości, w której towarzysząca im narracja pomaga w interpretacji, artyści ci

przedstawiają pokawałkowane wizje, które zdają sprawę ze swej nieuchronnej przygodności.” Podejmując cały szereg powiązanych ze sobą spraw, które mogą być płodne tylko dla pojedynczej serii prac lub jednej wystawy, także Wilhelm Sasnal może uzasadnić połączenie prac, które na pierwszy rzut oka nie wydają się wewnątrznie powiązane.” Jordon Kantor dla uzasadnienia tezy, przywołuje sytuację wystawienniczą, w której pojawiły się obrazy przedstawiające okładki książek wydawanych w latach 70. w bloku wschodnim, ponaddzwiękowy Concorde oraz portret Roberta Smithsona i jego rzeźby. Zestaw, mimo rozbieżności stylistycznych, łączy „nostalgia za pogardzanym utopizmem”.

Budowa wystaw Wilhelma Sasnala

Artysta pracował nad wieloma tematami jednocześnie od wczesnych etapów kariery, o czym świadczy ekspozycja na wystawie w Zachęcie. Sasnal podzielił swoje obrazy na kilka części i zatytułował je: *historia*, *Polska*, *psychodelia*, *muzyka*. Często wraca nawet do motywów, które już wcześniej zostały opracowane. Artysta przyznaje, że często boryka się z poczuciem rozproszenia, a w jego chaotycznej metodzie pracy nie ma reguł. Wystawy tematyczne stają się zatem doskonałym narzędziem porządkującym dziedziny własnej twórczości; wybór pozwala widzowi dostrzegać często niejasne powiązania, a malarz zachowuje swobodę nieskrępowanej pracy. Sasnal do dziś pracuje w podobny sposób, czego najświeższym przykładem jest wystawa w Anton Kern Gallery w Nowym Jorku. Artysta przywołał biografię prominentnych polityków i wskazywał na niejasne relacje pomiędzy historią z teraźniejszością. Angela Merkel została na przykład ukazana

jako młoda dziewczyna z Niemiec Zachodnich, Hillary Clinton w dawnej roli pierwszej damy, a wizerunek byłego szef ONZ i prezydenta Austrii, Kurta Waldheima, przypomina o jego ukrywanym udziale w nazistowskich zbrodniach. Narrację wystawy określa ciąg powiązań między obrazami. Portrety polityków uzupełnił widok zimowego nieba z wronami, hałdy starych opon czy skał z okolicy Micpe Ramon na południu Izraela. W książce 15 Stuleci artysta konstatuje: „lubię sytuację, w której obraz odnosi się do konkretnych wydarzeń, ale nie przynosi jednoznacznej deklaracji. (...) Chodzi raczej o pewną aurę.”

Budowa wystaw Radka Szlagi

Radek Szlaga ukończył studia malarstwa w 2005 roku, czyli kilka miesięcy po publikacji artykułu Jordana Kantora. Artysta nie malował nigdy w sposób pozwalający kojarzyć jego twórczość z obrazami Tuymansa, jednak rozwijał formułę wystawy tematycznej. Jeden z pierwszych znaczących pokazów indywidualnych to *Historia i geografia* wystawiona w Galerii Zderzak (wśród obrazów między innymi przywołane już *Pączki wolności*), *Fake Fauna* (Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu), dotycząca problemu oryginału i falsyfikatu w sztuce, ale też schematyczności myślenia i powielania popkulturowych wzorców, *Iconoclasm* (White Space, Pekin) czy głośna *Freedom Club* w CSW Zamek Ujazdowski, opowiadająca historię Teda Kaczyńskiego, zamachowca wysyłającego paczki-bomby do prominentnych biznesmenów i bankierów. Jednym z najnowszych projektów była wystawa *Różne Boże* w Nairobi, gdzie artysta zaprezentował serię obrazów z bóstwami afrykańskimi, ale nawiązał także do ikony typu Hodegetria, której najbardziej znany egzemplarz

w Polsce znajduje się w Częstochowie. Artysta wraz z upływem czasu zmienił obszar tematów, ograniczył poczucie humoru oraz poziom absurdu, choć zachował wypracowaną ostrość obserwacji. Zastrzega natomiast dystans do opowydanych historii. Przyznaje, że po krótkim czasie stają się nieaktualne, a on sam przestaje się z nimi utożsamiać

Rozdział 4. Wybrane refleksje teoretyczne

Różnica ikoniczna

Mimo naocznej warstwowości, obraz nie jest zbiorem niezależnych od siebie elementów. Stosunek pomiędzy płaszczyzną a „wszystkimi zdarzeniami wewnętrznymi”, które generowane są przez kształty, kolory i kompozycję, Gottfried Boehm nazywa różnicą ikoniczną. Te wizualne relacje, niedające się w prosty sposób nazwać, ustanawiają przedwerbalny sens ikoniczny. Obraz nie jest powieleniem wizerunku rzeczy, a przyrostem bytu, którego doznaje malowana rzecz. Według Sasnała malarstwo nie polega na wykonaniu koncepcji, ale na nieustającej uważności. Wymyślić można temat obrazu, ale nie sposób malowania.

Detal w malarstwie Radka Szlaga

„Prymitywistycznemu ideałowi sztuki (...) przeciwstawiam ideał industrializacji sztuki, opanowania przez sztukę techniki masowej (...). Nie ręczne wykonywanie każdego fragmentu, lecz montowanie zdjęć fotograficznych. Nie rysunek i ilustracja, lecz fotomontaż, gdzie minimum ślęczenia i wykonywania, lecz maksimum inwencji i wynalazku” – pisał Władysław Strzemiński. Ową metodę kolażu fotograficznego, gwarantującego „maksimum inwencji” doskonale opanował Radek Szlaga. Jednocześnie przekracza modernistyczną koncepcję i z premedytacją przemalowuje wykonane montaże, skazując się na niepostępowe „ślęczenie” – ręczne wykonanie rysunku i fragmentu. W najnowszych obrazach, artysta przewrotnie maluje

nawet pasek narzędzi z komputerowego interfejsu. Pojawiają się na nim ikony programów komputerowych, logo Photoshopa CS 4, który umożliwia wygodną kreację kolaży cyfrowych, ale też zwyczajnej ekierki, nożyczek, czy taśmy klejącej. Drobiazgowo szczegóły przywodzą na myśl gotyckie iluminacje, ujawniając zarazem cyfrowo-analogowy warsztat artysty.

Szczegół w obrazie według koncepcji Georga Didi-Hubermana

W sztuce Szlagi szczegół jest niezwykle ważnym środkiem wyrazu. Jak zauważa Georges Didi-Huberman w książce *Przed obrazem*, jest on „kluczowym słowem widzialności, należy do dyskursu; pomaga opowiedzieć historię, opisać przedmiot.” Wypracowanym detałem Szlaga posługuje się jednak z niesłychaną wirtuozerią, i jak przystało na kluczowy nośnik sensu obrazowego, nigdy nie używa go bez ważnego powodu. Mimo korzystania z tak precyzyjnych środków, obrazy Szlagi zachowują zawsze wrażenie lekkości i swobody. Partie teł, dalszych planów czy przestrzeni między postaciami, choć pozbawione potencjału mimetycznego, cechują się wysoką migotliwością i rozwibrowaniem formy. Malarstwo na tych marginesach niejako rozgrywa się samo dla siebie. Artysta maluje geometryczne kształty, chłapie farbą, kładzie kolejne laserunki, ale jak gdyby nie chciał niczego namalować. Ten stosunek można jednak odwrócić: te nieokreślone międzyprzestrzenie nadają określony kontur figurom w obrazie.

Bibliografia

1. Balisz-Schmelz Justyna, *Sztuka jako przestrzeń i medium pamięci. Recepcja drugiej wojny światowej w sztuce niemieckiej w świetle współczesnych teorii pamięci*, Kraków 2015.
2. Banasiak Jakub, *Sto utraconych kawałków*, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, wybór i redakcja tekstów: zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
3. Banasiak Jakub, *15 Stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem*, Wołowiec 2017.
4. Bąk Kuba, *W stronę przeciwnego kciuka*, w: *Radek Szlaga*, red. B. Cope, M. Jurkiewicz, Warszawa 2014.
5. Belting Hans, *Historia Twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
6. Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu*, redakcja D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014.
7. Cegielski Tadeusz, *Polaków dzieje malowane*, redakcja E. Olczak, Warszawa 2016.
8. Christofori Ralf, *Realizm Wilhelma Sasnała*, tłum. M. Sutowski, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, wybór i redakcja tekstów: zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
9. Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
10. Didi-Huberman Georges, *Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka. Gdańsk 2011.
11. Didi-Huberman Georges, *Strategie Obrazów. Oko historii 1.*; tłum. J. Margański, Kraków 2011.



12. Eliot Thomas Stearns, *Burnt norton*, w: *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, tłum. i red. K. Boczkowski, Toruń 2013.
13. Foucault Michell, *Porządek dyskursów*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
14. HeinrichWolfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Gdańsk 2006.
15. Krauss Rosalind, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.
16. Lasota Michał, *W głąb rysunku – ku książce*, w: *Droga. Teksty*, red.A. Czaban, Poznań, 2010, s. 25 – 25.
17. Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań/Wrocław 2010.
s. 6 – 22.
18. Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków 2010.
19. Szablowski Stach, *Trash Barok. O sztuce Radka Szlagi*, w: *Droga. Teksty*, red.A. Czaban, Poznań, 2010.
20. Turowski Andrzej, *Budowniczości świata*, Kraków 2000.
21. Verwoert Jan, *Dlaczego conceptualiści zaczęli malować? Ponieważ doszli do wniosku, że to niezły pomysł*, tłum. B. Ludwiczak, w: *Płaszczyzna (nie) porozumienia*, red. A. Nowak, D. Lejman, Poznań, 2011.